Rok III Kwiecień 1928 Nr. 4



HOSANNA

Miesięcznik dla muzyki kościelnej

TREŚĆ ZESZYTU 4:

DODATEK NUTOWY:

Redaktor: X. Wojciech Orzech. — Redakcja, Admin. i Ekspedycja: Tarnów, Lipowa 21

Rok III. Tarnów — Kwiecień 1928 Nr. 4

HOSANNA

Miesięcznik poświęcony sprawom muzyki kościelnej i religijnej

Niech radosne Alleluja towarzyszy Czcigodnym Współpracownikom i Czytelnikom „Hosanny“ w czasie Świąt!

Życzy Redakcja.

Stosunek organów do wzorowego chóru i jego dyrygenta.

(Ciąg dalszy).

Że nasze stanowisko o umieszczaniu organów nie jest odosobnione, dowodem artykuł prof. W. Gollera (Wiedeń), zamieszczony w I. zesz. „Musica Divina“ z r. bież. str. 10. Po skonstatowaniu, że w ubiegłych 50 latach ostatnich — w budowie organów uwzględniono w pierwszym rzędzie względy techniczne (pneumatyka i elektryczność!), podczas, gdy dzisiaj sprawa akustyki wysuwa się na pierwszy plan, pisze dalej autor: „Dla naszych organów miarodajnemi są przedewszystkiem liturgiczno-muzyczne potrzeby, któremi obejmuję także kościelny śpiew ludowy i towarzyszenie jego... Zadaniem (organów) jest: liczne poszczególne obrazy muzyczne — szybko w katolickiem nabożeństwie się zmieniające (z najróżnorodniejszych okresów stylowych) zapomocą stylowej improwizacyjnej sztuki organisty połączyć w całość artystyczną — jakoteż dać muzyczny wyraz głębokiemu a zmieniającemu się nastrojowi roku kościelnego czy też poszczególnego officjum“.

„Aby to umożliwić, musimy bliżej zająć się kwestją miejsca dla organów. Liturgiczny instrument od końca 16 wieku począł w Austrji a także w pewnej części Niemiec opuszczać swe miejsce, gdzie akcja liturgiczna się odbywa, a usadawiać się — jakby wrogi przeciwnik — na przeciwnym końcu kościoła... Tym sposobem liturgiczna całość — wzrokowo-słuchowa — została rozdartą, liturgja ciężką odniosła stąd stratę, muzykę zaś pozbawiono jej najlepszego oddziaływania. Otóż właśnie tak rozwinięta dzisiaj technika budowy organów pozwala nam przenieść organy — a przynajmniej pewną ich część — z powrotem do najgłębszego wnętrza Sanktuarjum, aby także stopniowo i śpiew co do miejsca i w myśl ideału (»ideell«) mógł powrócić do ołtarza".

Oto tak pisze nie ksiądz, lecz człowiek świecki, profesor akademji muzycznej w Wiedniu, mający atoli głębokie odczucie liturgji katolickiej, dla którego organy nie są tylko instrumentem dającym możność okazania publiczności swego wirtuozostwa, lecz instrumentem, który ma służyć św. Obrzędom i śpiewakom kościoła, nie tylko grą, lecz i miejscem do nich się stosować (nie odwrotnie), skąd też płynie jego wielkość i znaczenie.

Jeżeli jakoby pierwszą zasadę o budowie organów postawiliśmy poprzednio (Nr. III. Hos. z b. r. str. 35), że nie ma obowiązku stawiać organy nad wielkiemi drzwiami, to jako drugą chcemy nakreślić: że nie chór śpiewaków kościelnych ma szukać kontaktu z organami, ale przeciwnie — organ ma trzymać się blizko chóru i ołtarza. Jeśli więc przez kilkanaście wieków chórzyści otaczali ołtarz, niechże więc przy instalowaniu nowych organów bierze się to pod uwagę z uwzględnieniem rozkładu kościoła (tem bardziej nowowybudowanego), by organ nie odbiegał od swego właściwego a zaszczytnego miejsca przeznaczenia w pobliżu Sanktuarjum, gdzie najlepiej może służyć liturgicznym śpiewom.

Jeśli jednak położenie organów zmienić się nie da? — Natenczas należy rozróżnić: charakter utworów śpiewanych [1]) a także jakość kościoła. Śpiew ludowy — nie przedstawia żadnej trudności. Oddalony od ołtarza organ

[1]) Śpiewacy bezwzględnie mają być przy ołtarzu, — to założenie z góry (w myśl dawniejszych wywodów) przyjmujemy.

spełnia wobec niego dobrze swe zadanie. Aczkolwiek i tu nasuwają się dwie uwagi. Jedna — że główną bodaj przyczyną szybkiego psucia się organów jest ich wysokie umieszczenie. W górze bowiem panuje najwyższa temperatura, która latem, potęgowana przez gorące oddechy licznie zebranego ludu łącznie z parą wodną (z tychże oddechów) powoduje rozsychanie się piszczałek drzewianych, reprezentujących konieczne głosy fletowe i pedałowe, paczenie się wiatrowni, piszczałek i części mechaniki organowej, z czego powstają potem odstrojenia, piski, pęknięcia i t. p. uszkodzenia.

W zimie zaś zabójczą staje się dla organów — największa znowu w górze — wilgoć powodowana ciepłem naturalnem większej liczby zebranych na nabożeństwie. Skutki zaś są podobne jak wyżej; częściowo tylko da się te szkodliwe wpływy sparaliżować otworzeniem okien czy wentylatorów. (Jak rzadką w kościołach dobra wentylacja!) — Nizkie przeto umieszczenie organów byłoby ze względu na konserwację ich bardzo wskazane. Jeśli zaś chodzi o akustykę, wystarczającem jest niewielkie wzniesienie ich ponad głowy obecnych. — Powie ktoś, że organy stawiane na dole (na pewnem podwyższeniu jednego czy dwu stopni) zajęłyby zbyt wiele miejsca. — Na to można odpowiedzieć: Nic nie stoi na przeszkodzie, by na galerje organowe wpuścić część parafjan n. p. starszych mężczyzn, a może lepiej jeszcze wyznaczyć je dla miejscowej inteligencji, która nieraz naprawdę ma kłopot z wynalezieniem dla siebie kącika, gdzieby uniknęła ścisku i mogła się swobodnie pomodlić. Lepszeby to było miejsce dla niej, niż zakrystja zwykle w takich warunkach zapełniona ze skrępowaniem i niedogodnością dla księży. — A nadto: główny korpus organów może być nieco wzniesiony ponad głowy stojących na kościele, podczas gdy klawiatura znajdowałaby się na dole, co dla dzisiejszej techniki organmistrzowskiej nie przedstawia żadnej trudności, a miejsca dla ludzi nie zabierałoby.

Druga uwaga: Jakże często młodzież szkolna czy lud są w niepewności czy już mają zacząć śpiew, czy nie jeszcze; nawet mimo dobrego przygotowania przez grającego daje się często zauważyć nieśmiałe i niezdecydowane rozpoczęcie śpiewu. Ta zaś niepewność zostałaby zupełnie usuniętą, jeśliby lud, czy młodzież szkolna widziała swego przewod-

nika w śpiewie (organistę) przy organach; jedno skinięcie głową przy rozpoczęciu byłoby wystarczającym znakiem.

Ale nam chodzi raczej o stosunek organów do wzorowego chóru. Otóż podobnie jak dla śpiewu ludowego organ i organista mogą spełniać swe zadanie z odległości, — co dzisiaj najczęściej ma zastosowanie (z chórów naprzeciw ołtarza) — tak można tosamo odnieść do chórzystów wykonujących chorał gregorjański. Od tego możemy zacząć przy urządzaniu „wzorowego chóru".

Zwracamy najprzód uwagę na to, że chorał po odpowiedniem przeszkoleniu śpiewaków nie wymaga tego, co nazywamy dyrygowaniem.

Śpiewacy przeto otaczający ołtarz, wdrożeni w pewną karność i pobożne zachowanie się, posłyszawszy wprowadzenie organów w odnośny utwór gregorjański, — sami rozpoczynają śpiew. Jeden starszy z kantorów wystarczy w zupełności do pokierowania innymi śpiewakami pod względem porządku śpiewów i t. p. Organista towarzyszy śpiewom (wedle omówionego i ustalonego na próbach porządku) z odległości. — Jeśli to nie przedstawia trudności ze śpiewem ludowym, toć chorał ma przecież to z nim wspólne, że jest śpiewem jednogłosowym i jak wiele starodawnych pieśni kościelnych — nie ma rytmu ujętego w takty. I obecnie przecież zupełnie dobrze śpiewamy gregorjańskie Te Deum, Psalmy, lub inne części officjum na kościele z towarzyszeniem organów oddalonych bez szkody dla równości śpiewu. Konkluzja więc stąd: Bez ruszania organów z dzisiejszych miejsc — wzorowe chóry mogą przy ołtarzu wykonywać mszę czy officjum unisonowym śpiewem gregorjańskim[1]) z towarzyszeniem organów (oddalonych).

(Ciąg dalszy nastąpi). *X. W. Orzech.*

Alleluja.

II.

We mszy obrządku rzymskiego alleluja zastępuje obecnie drugi psalm responsorjalny, śpiewany ongiś po epistole, podczas, gdy pierwszy psalm śpiewano po lekcji ze Starego Testamentu, z czego pozostało obecne graduale —

[1]) Rozumie się wzorowym.

miejscem więc właściwem dla alleluja jest chwila po odśpiewaniu przez chór graduału. Śpiewa się zwykle dwa razy; za drugim razem ostatnia samogłoska „a" przeciąga się w długie neumy muzyczne.

Frazes ten muzyczny niezwykłą posiada doniosłość. Wzmianki o nim i mistyczne objaśnienia znajdują się u wszystkich pisarzy średniowiecznych, choćby tylko z lekka potrącających o liturgję; nazywają go *jubilus, jubilatio, cantilena.* Jest on dla nich czemś więcej, aniżeli prostem rozwinięciem neumów. Widzą w owem jubilus jakoby mimowolny objaw radości, która wskazuje na niewymowną radość świętych, na pamięć tę radość przywodzi i ducha do niej wznosi. „Jubili — mówi Amalarjusz, djakon w Metz (koniec VIII w.), — doprowadzają duszę naszą do stanu takiego, w którym nie jest konieczna mowa słowna, lecz samą myślą dusza duszę nauczy, czem jest przejęta".

Nie wolno tego „jubilus" nigdy opuścić we mszy śpiewanej, należy bowiem nie w mniejszej mierze do każdego proprium, jak każdy inny tekst. Jeżeli proprium ułożone jest wedle zasad muzyki nowoczesnej, to powinno posiadać i nowoczesny jubilus dla alleluja.

Po jubilus następuje wiersz, zwany allelujatycznym, a który jest przykładem dawnych tropów [1]). Przeciąganie tekstu (farcitura) spowodowało wprowadzenie nowych wyrazów, które się podkładały pod neumy muzyczne; otóż nowe te wyrazy, wprowadzone do śpiewów mszalnych, nazwano *tropami.* Reforma Piusa V usunęła szczęśliwie wszystkie tropy, z wyjątkiem wiersza po alleluja i kilku sekwencyj. Do czasu św. Grzegorza I alleluja gradualne miało tylko jubilus, bogato rozwinięty, do którego nie dodawano ani słowa, wiersz zaś allelujatyczny jest najstarożytniejszym przykładem tropu, którego późniejsze reformy z racji tej starożytności nie usunęły.

Versus alleluiaticus nie bierze się tak często z psalmów, jak przy graduale, ponieważ tropy są późniejszego pochodzenia, kiedy to już nie przestrzegano ściśle zasady najdawniejszej, by śpiewać psalm po epistole. Msze najstarożytniejsze mają wiersz ten wyjęty z psalmów; wiersz z Nowego Testamentu również często przemawia za starożytnościa odnośnego alleluja, lecz sam wiersz ten został podstawiony później,

[1]) O tropach patrz „Hosannę" R. II, str. 117.

co tem bardziej można zauważać we mszach nowszych, gdzie treść wiersza jest najrozmaitsza, gdzie obok tekstów biblijnych, nie koniecznie z psalmów, lecz z innych ksiąg, bardzo często mamy wiersze wcale nie biblijne.

Po tym wierszu powtarza się znów Alleluja po raz trzeci, również ze swem jubilus. Stąd więc śpiew liturgicznego Alleluja we mszy składa się z trzech alleluja, dwóch jubili i jednego wiersza.

W czasie wielkanocnym liturgja zna t. zw. wielkie Alleluja, zastępujące i gradual i zwykłe Alleluja. Mamy w niem wybitny przykład i dowód na to, jak wyraz alleluja służy do uwydatnienia radości wielkanocnej. Składa się ono z alleluja śpiewanego dwakroć, przyczem drugie ma jubilus, następuje wiersz. Jest to niejako wielkanocna forma graduału. Następnie mamy znów alleluja z jubilus, ale już w innym tonie, dalej mamy wiersz i na zakończenie powtarza się to trzecie alleluja, również ze swem jubilus. Tak więc, kiedy w czasie zwykłym mamy trzy alleluja, dwa jubilus i jeden wiersz, to w czasie wielkanocnym śpiewamy cztery alleluja, trzy jubilus i dwa wiersze.

Nie używa się jednak wielkie Alleluja w oktawie wielkanocnej. Wydawać się to może dziwnem, ale tłumaczy się celową, a stałą dążnością do zachowania dawniejszych zwyczajów liturgicznych podczas wielkich, wybitnych i najdawniejszych uroczystości, a taką bez wątpienia jest Wielkanoc. Dlatego więc niedziela wielkanocna oraz oktawa (do piątku włącznie) wykazują prawidłowy dawniejszy graduał z alleluja, jak zwykle w przeciągu roku. Dopiero z sobotą in Albis rozpoczynają się właściwości wielkanocne w liturgji, co objawia się również i w brewjarzu.

Z właściwości okresu wielkanocnego należy i to zanotować, że dni, mające charakter błagalny lub pokutny, mają tylko jedno alleluja z jednem jubilus i jednym wierszem. Tak jest we mszach rogacyjnych i w wigilję Zielonych Świątek, lecz w tym ostatnim dniu, jako obowiązującym do postu, po wierszu allelujatycznym dodany jest tractus. W sobotę kwartałową po Zielonych Świątkach układ alleluja jest taki: po każdej z pięciu lekcyj śpiewa się jedno alleluja z jubilus i wierszem, a po epistole alleluja już niema, a tylko trakt i sekwencja bez końcowego alleluja. (C. d. n.) *X. J. Matulewicz.*

Martinus Paligonius.

(Przyczynek do historji muzyki polskiej w XVI—XVII w.).

Z pośród kilku kompozytorów kościelnych polskich z XVI—XVII wieku, którzy w swym czasie cieszyli się wielką sławą, a których spuścizna twórcza zaginęła lub jest reprezentowana kilkoma albo nawet jednem tylko dziełem, wymienić należy kompozytora, który w rękopisach i drukach XVI i XVII wieku jest nazywany: *Martinus Paligonius.* Wszyscy bez wyjątku historycy muzyki polskiej zaliczają go jednak do II połowy wieku XVI. Powód tego leży zapewne w tem, że jedyna jego zachowana kompozycja, t. j. 5-głosowy introitus „Rorate coeli", jest umieszczony w rękopisie, zawierającym dzieła polskich mistrzów [1]), którzy swą twórczością (lecz nie całem życiem) należą do wieku XVI (Sebastjan z Felsztyna, Krzysztof Borek, Tomasz Szadek) i że w rękopisie tym nie znajduje się ani jedno dzieło przynależne do wieku XVII. Szymon Starowolski, nasz polihistor i teoretyk muzyki, a primicerius kolegjaty tarnowskiej w XVII wieku, wymienia Paligoniusa pomiędzy „summi in Polonia musici" obok Mikołaja Zieleńskiego (1611), Krzysztofa Kickera i Jana Brandta (zm. 1601) [2]). Ponieważ nie posiadamy do biografji Paligoniusa żadnych materjałów innych, któreby ustaliły dokładnie czas, w którym ten kompozytor żył i ponieważ szereg wymienionych powyżej kompozytorów polskich przeżył rok 1600, przeto dla ostrożności uznamy, że Paligonius żył na przełomie wieku XVI i XVII i że twórczość jego sięga II połowy wieku XVI (analogicznie do M. Gomółki, Tomasza Szadka, Jana Brandta, którzy zmarli po r. 1600). Paligoniusa wymieniają za Starowolskim wszyscy historycy muzyki polskiej. Odkrycie jego 5-głosowego introitu zawdzięczamy ś. p. X. Drowi Józefowi Surzyńskiemu [3]), który też uznawał wielką wartość artystyczną introitu. Szereg uwag treści analitycznej zamieścił autor niniejszego studjum w swej pracy p. t. Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogło-

---

[1]) Mowa o rękopisie, którego 3 księgi głosowe (Cantus, Altus, Bassus), zwane „księgami konserwatorskiemi" a będące niegdyś rękopisem kapeli roranckiej, znajdują się w archiwum miejskiem w Krakowie (niedawno odnaleziony Tenor znajduje się poza Krakowem).

[2]) Scriptorum Polonicorum Ekatontas, Frankfurt 1625, rozdział LVI.

[3]) Monumenta musices sacrae in Polonia, z. I, Poznań 1885, str. VI.

sową w XVI stuleciu [4]). Uwagi te wymagają szeregu uzupełnień i sprostowań [5]) oraz odmiennego ujęcia tematu wobec rozporządzania liczniejszym materjałem porównawczym.

X. Dr. J. Surzyński wyraża się w jednej ze swych prac [6]), iż w księgach roranckich na Wawelu są przechowane „utwory" Paligoniusa, w rzeczywistości jednak tylko jeden utwór się tam znajduje i o nim wspomina tylko Surzyński w innych pracach [7]), podobnie jak wszyscy inni historycy muzyki polskiej. Natomiast utwór ten nie jest zachowany tylko w jednym rękopisie, lecz w dwóch:

I. Księgi „konserwatorskie": Cantus, Altus i Bassus w archiwum m. w Krakowie, Tenor poza Krakowem w prywatnem posiadaniu, księga V („Quintus" lub „Vagans") zaginiona. W Cantus k. 59^v i w Tenor k. 59^v napis: „Ad aequales 5 vocum Mart. Paligony" przy utworze zaczynającym się od słów „Rorate coeli desuper". W rękopisie tym po utworze Paligoniusa następuje 5-głosowe „Per maerita Sancti Adalberti" Walentyna Gawary-Gutka, następnie msze Borka i Szadka oraz utwory Sebastjana z Felsztyna, obok mszy francusko-niederlandzkiego kompozytora Piotra Certona. W tym rękopisie zatem brak jednego głosu utworu Paligoniusa. Na okładkach ksiąg głosowych, tworzących ten rękopis, znajduje się wyciśnięty w skórze napis każdego głosu, oraz emblemat orła polskiego, odnoszący się do charakteru i tytułu kapeli roranckiej jako „Capella regia Rorantistarum". Rękopis z II połowy XVI wieku.

II. Rękopis w archiwum kapituły katedralnej w Krakowie, złożony z okładki oraz 11 kartek głosowych, w formacie stojącym 20.5 × 16 cm. Na okładce papierowej napis: „Rorate à 5 vocibus. Quoniam Rex. Sanguine proprio. Per merita S. Adalberti à 5 voc.", poczem dopisek X. Surzyńskiego: „Paligoni", co odnieść można tylko do „Rorate", ponieważ inne trzy utwory nie są utworami Paligoniusa („Per merita" napisał

---

4) Przegląd muzyczny, Warszawa 1910, z. 6—7.

5) Nie mogę m. i. podtrzymać twierdzenia, że Paligonius żył współcześnie z Wacławem z Szamotuł, mimo że nadal te dwa nazwiska i inne jeszcze bywają wymieniane obok siebie.

6) Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII wieku, Poznań 1889, str. 41.

7) Tamże str. 15, oraz Monumenta mus. s. z. I, str. VI i Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1890, str. 71.

W. Gawara)[8]. W kartkach głosowych nad „Rorate" ledwie czytelny napis: „Ad aequales 5 voc. Martini Paligon" (nie: Paligonii). Wszystkie utwory w tym rękopisie są pisane w różnych czasach różnemi rękami. Dodany jest do nich dublet głosu basowego, pisany około r. 1750 ręką X. J. T. B. Pękalskiego, kapelmistrza wawelskiego (roranckiego)[9], co dowodzi, że „Rorate" Paligoniusa było wówczas jeszcze wykonywane przez kapelę rorancką, podobnie jak utwory Sebastjana z Felsztyna, Gawary i innych polskich kompozytorow XVI wieku, wznowione przez Pękalskiego, znakomitego kontrapunkcistę i wielbiciela dawnej muzyki polskiej. Dowód to pośredni, że mimo kilku zmian w stylach muzyki kościelnej uznawano te dzieła za wartościowe.

Jak wynika z dotychczasowych uwag, introit Paligoniusa jest 5-głosowy, napisany „ad aequales voces", na chór męski. Wskazuje na to i zespół kluczy: 2 altowe, 2 tenorowe i basowy. Ponieważ rękopisy z utworem Paligoniusa należą do rękopisów wawelskich i ponieważ „Rorate" jest utworem pisanym na chór męski, przeto prostym jest wniosek, iż był przeznaczony dla kapeli roranckiej, która składała się wyłącznie z mężczyzn. Obydwa głosy altowe mogły być wykonane przez wysokie tenory, co wówczas było zjawiskiem powszechnem. Nie sprzeciwia się temu także ambitus głosów altowych w dziele Paligoniusa. Pod koniec wieku XVI nie była w Polsce pięciogłosowość zjawiskiem niezwykłem. W II połowie tego stulecia piszą dzieła 5-głosowe: Krzysztof Borek, Marcin Leopolita, Krzysztof Klabon, Walentyn Gawara-Gutek. Znajdujemy też utwory 6-głosowe, 8-głosowe, a nawet (w r. 1595) 12-głosowe. Jak wszędzie jednak, tak i w Polsce, pięciogłosowość była czemś zupełnie normalnem, zastępującem 4-głosowość, lecz jej nie usuwającem.

Utwór Paligoniusa składa się tak co do tekstu, jak i opracowania muzycznego z trzech części: z introitu „Rorate", ps. „Benedixisti" i doksologji „Gloria Patri". Melodję chorału umieścił Paligonius w tenorze niższym (II). Gawara, który

---

8) O tym utworze por. pracę A. Chybińskiego w „Przeglądzie muz.", Poznań 1927, z. 11 i 12 (odbitka).

9) Bliższe szczegóły o działalności tego znakomitego muzyka w pracy A. Chybińskiego p. t. Nowe materjały do dziejów król. kapeli rorantystów w kaplicy zygmuntowskiej na Wawelu, w księdze pamiątkowej ku czci Oswalda Balzera, Lwów 1925 (odbitka).

opracował ten sam cantus firmus, umieścił ją również w tym samym głosie swego „Rorate“ (prawdopodobnie również 5-głosowego, jak jego „Per merita S. Adalberti“, które cantus firmus umieszcza w basie). Cantus firmus utworu Paligoniusa zawiera prawie wyłącznie nuty wartości większej, wiązane niekiedy w dwunutowe ligatury (po dwie „breves“). Są to po największej części „semibreves“ (nuty „całe“), a tylko w miejcach zatrzymywania się na jednym i tym samym tonie zmniejsza się ich wartość o połowę, jako „minimae“ („półnuty“), co zapobiega pozostawaniu melodji i harmonji zbyt długo na martwym punkcie. Są to miejsca, które w „Benedixisti“ i w doksologji są recytowane na jednym tonie. Dla kontrapunkcisty są te niebezpieczne miejsca próbą jego pomysłowości i wiedzy. Umieszczając chorał w tenorze i równych długich nutach nie postąpił Paligonius inaczej, niż to czynił przed nim Sebastjan z Felsztyna, a niekiedy i K. Borek, Wacław z Szamotuł (pieśni!), Marcin Leopolita (motety!), współcześnie zas z nim niekiedy T. Szadek, W. Gawara, po nim zaś niektórzy Włosi, działający w Polsce (Orgas i Terzago), Mielczewski, Pękiel, Paszkiewicz, Krener, J. Radomski, J. J. Nowakowski, P. Damian (zm. 1729) i G. G. Gorczycki (zm. 1734). Czynili to zatem wybitni twórcy polscy XVI—XVIII w., nawet ci, którzy pozatem tworzyli w stylu swobodniejszym. Cel takiego „modus procedendi“ był jasny: zastosowanie melodji chorału celem jaknajściślejszego związku z liturgją. Jeśli zaś na dawny „niederlandzki“ sposób umieszczano cantus firmus w tenorze, to tylko dla zapobiegnięcia niebezpieczeństwom, jakie wyniknęłyby, gdyby równo i długo-nutowy cantus firmus znalazł sie w głosie górnym, wymagającym większej ruchliwości. W tenorze mógł cantus firmus być użytecznym dla podtrzymania współbrzmienia, harmonj. W basie zas odgrywałby rolę tylko harmonicznej podpory, poza niedogodnościami natury technicznej.

Nie możnaby przeto twierdzić, iż Gawara lub Paligonius, a już tembardziej ich następcy do połowy niemal XVIII wieku nie zdawali sobie sprawy z tego, że umieszczając cantus firmus długonutowy w tenorze postępują „retrospektywnie“ co do stylu. Ponieważ jednak obok dzieł tego rodzaju tworzyli też dzieła w zupełnie innym stylu, właściwym wiekowi XVII i XVIII, przeto postępowanie to było najzupełniej świadomem, tak jak to widzimy także w niektórych dziełach muzyki ko-

ścielnej Cl. Monteverdiego. Był to styl już dawno spetryfikowany, ale odnośnie do potrzeb liturgji nie dający się zmienić. Zdarzało się również „najpostępowszemu" polskiemu kompozytorowi XVI wieku, M. Gomółce, iż główną melodję danego psalmu umieszczał nie w głosie najwyższym.

Cantus firmus utworu Paligoniusa, identyczny z chorałem w „Rorate" Gawary i wielu innych „Rorate", pochodzących od nieznanych kompozytorów polskich, zasługuje na szczególną uwagę. Poświęcamy mu szereg uwag ogólniejszego znaczenia. (Dokończenie nastąpi)

Prof. Uniw. Dr Adolf Chybiński (Lwów).

Uwagi o podniesieniu muzyki kościelnej.

(Ciąg dalszy).

Odnośnie do uwagi redakcyjnej o umieszczeniu organów w kościele O.O. Benedyktynów w Pradze („Emaus") — („Hosanna" nr. 3, str. 42.) prostujemy ją oświadczeniem Szanow. Autora, że mianowicie: „obecnie znajdują się tam małe organy w prezbyterjum, na których gra się w dni powszednie i zwykłe niedziele. Na większe uroczystości zaś gra się na wielkich organach" (nad drzwiami wchodowemi). — Aczkolwiek po dwakroć słyszałem tamże śpiew chóru zakonnego z organem przy ołtarzu, to owo wykonywanie śpiewów liturgicznych z towarzyszeniem organów nad drzwiami wchodowemi byłoby dowodem, że przynajmniej do chorału gregorjańskiego można towarzyszyć na organach z dzisiejszych chórów organowych mimo pewnego oddalenia od śpiewaków (przy ołtarzu).

Redaktor.

Nim przejdę do omówienia szczegółowego programu pracy, zastanowimy się nad osobą kierownika całej akcji i dyrygentem. Do pierwszego będzie należeć zorganizowanie zespołu, czuwanie nad frekwencją prób, postaranie się o fundusze na zakupno nut, oraz opłacanie dyrygenta, (dyrygent ze względu na wielką pracę, musiałby być wynagradzany), słowem wszelkie sprawy administracyjne; najodpowiedniejszą osobą powołaną do tych czynności będzie ks. proboszcz, lub inna poważna osobistość. Do dyrygenta należałoby kierowanie próbami połączone z ćwiczeniami głosowemi i czytaniem nut, tudzież prowadzenie śpiewu w kościele.

Zdecydowawszy się na dobór osób w zespole, zastanowimy się nad kwesiją najważniejszą t. j. nad przygotowa-

niem zespołu do szczytnego zadania, jakiem jest dźwignięcie z upadku muzyki kościelnej, a względnie śpiewu kościelnego.

Przygotowanie powinno się rozpocząć od podstaw, a więc od szkoły powszechnej. Według programu Ministerstwa ma młodzież w szkole powsz. rozwinąć głos, zapomocą ćwiczeń głosowych opartych na prawidłowym oddechu, wyrobić poczucie rytmu, czytać łatwiejsze piosenki w tonacjach do czterech znaków przykluczowych, słowem dostatecznie przygotować się do śpiewania w zespole. Niestety! bardzo mała liczba szkół powszechnych może się pochwalić dodatniemi rezultatami. Większość szkół nie posiada odpowiednio przygotowanych nauczycieli (-lek) do udzielania nauki śpiewu, stąd też i wyniki muszą być marne.

Programowi możnaby zarzucić zbytnie forsowanie piosenek wkuwanych mechanicznie w umysły dzieci; poznane w ten sposób piosenki, dzieci zapominają, nie odnosząc żadnych korzyści. Główny nacisk powinno się położyć na ogólne umuzykalnianie i ćwiczenia w czytaniu nut, przy równoczesnem rozwijaniu głosów. Niech dziecko wyniesie ze szkoły taki zasób pieśni, które zużytkuje w życiu codziennem i które wpłyną na jego poczucie narodowe i religijne.

Z uczniów od klasy 4-tej wzwyż należałoby utworzyć chór między-klasowy, złożony z uczniów (-nic) zdolniejszych, z lepszym głosem, w liczbie od 40-60, prowadzony przez nauczyciela odpowiednio wyszkolonego, któremu powinno się wliczyć te lekcje za 1-2 godz. tyg. do obowiązkowych godzin. Dorywcze ćwiczenia choralne zależące od dobrej chęci nauczyciela nie może dać należytych wyników. Ten właśnie chór szkolny to zawiązek przyszłego chóru kościelnego, a także świeckiego.

Tego rodzaju ujęcie sprawy skłoniło mnie do ułożenia i wydania odpowiednich śpiewniczków na 3 głosy, które miały i mają ułatwić przeprowadzenie idei, mającej za cel umuzykalnienie naszego społeczeństwa przez pracę na terenie szkoły, której praktycznym wykładnikiem byłoby istnienie chórów uprawiających pieśń religijną i świecką, zwłaszcza ludową.

Postawienie śpiewu odrazu na odpowiedniej wyżynie jest w naszych warunkach niewykonalnem, dążyć należy do osiągnięcia tego celu etapami, ale systematycznie. Przedewszyst-

kiem organizować należy w każdej parafji chór prowadzony przez nauczyciela obeznanego z prowadzeniem chóru; zespół mógłby być w początkach zasilany młodzieżą szkolną. W początkach należy śpiewać rzeczy znane i proste w budowie harmonicznej, następnie przechodzić do utworów trudniejszych, następnie do mszy i motetów łacińskich. Pierwsze zatem utwory będą to przystępnie opracowane pieśni ludowe religijne, lub ogólnie znane utwory oryginalne, na których zespół będzie mógł się wyszkolić. Temu celowi odpowiada w zupełności wydawane obecnie przez podpisanego dzieło p. t. „Rok kościelny w pieśniach i hymnach" wychodzące zeszytami, w cenie bardzo niskiej. Najtańsze wydawnictwo w Polsce, n. p. drugi zeszyt, obejmujący 30 kolęd w partyturowem wydaniu na chór żeński, męski, lub mieszany kosztuje pojedynczo 1·50, przy zamówieniu ponad 20 egz. 20—30% rabatu. *Fr. Konior*

(C. d. n.) *Prof. semin. naucz. męsk. (Kraków).*

Kronika.

Warszawa. Dnia 21 stycznia odbyło się tu konstytucyjne walne zebranie „Tow. Muzyki Liturgicznej". Prezesem wybrano X. Dr Mańsbergera.

Polskie Towarzystwo Muzykologiczne założone zostało w ostatnim czasie. Do zarządu tego stowarzyszenia należą: prof. Ł. Kamieński z Poznania jako prezes, Dr A. Chybiński ze Lwowa jako wiceprezes, Dr Zdz. Jachimecki z Krakowa jako II. wiceprezes, Dr Br. Wojcikówna ze Lwowa jako sekretarz i Dr W. Piotrowski z Poznania jako skarbnik. W zamierzeniach Towarzystwa podkreślono wybitnie łączność i wpływ muzykologji na zagadnienia, które przynosi codzienne życie muzyczne.

Symfonja „Święty Boże" młodego kompozytora polskiego Maklakiewicza wykonana została w Warszawie pod batutą G. Fitelberga.

Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki rozpoczyna wkrótce wydawanie utworów dawnych polskich mistrzów, które mają świadczyć, iż Polska brała udział od wieków średnich w rozwoju europejskiej kultury muzycznej. Stowarzyszenie powierzyło kierowanie sprawami Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej Drowi Adolfowi Chybińskiemu, profesorowi muzykologji na Uniwersytecie Lwowskim. W najbliższym czasie ukaże się pierwszy zeszyt Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej.

* * *

Kraków. Dnia 1 kwietnia b. r. odbył się Zjazd Delegatów Towarzystw śpiewaczych i muzycznych Województwa Krakowskiego.

Dyr. Wallek-Walewski święci wkrótce jubileusz 25-letniej pracy muzycznej.

* * *

Tarnów. Staraniem Komitetu budowy kościoła dla młodz. szkół śred. wykonano w marcu b. r. przy udziale solistów miejscowych i zaproszonych z Krakowa G. Rossini'ego „Stabat Mater" z wielkiem powodzeniem.

* * *

Cieszyć się należy, że się powiększa zastęp znawców muzyki kościelnej z pośród duchowieństwa polskiego. W Turynie (Istituto Internazionale Don Bosco) kształci się kilku kleryków ze Zgrom. XX. Salezjanów; kilku księży uczęszcza do Papieskiej Akademji muzycznej w Rzymie; Skoro każda diecezja będzie miała wykształcone w muzyce kościelnej jednostki, natenczas i poziom jej rychło się podniesie.

Wyjaśnienie — z okazji docinków warszawskiego „Pisma organistowskiego". Odkąd wychodzi nasz miesięcznik, ukazał się cały szereg kompozycyj kościelnych w różnych miastach Polski. Pośród utworów zamieściła „Hosanna" w „Dodatkach nutowych" także pięć kompozycyj podpisanego. O tych to kompozycjach tak pisze wspomniane pismo (Str. 9, Nr. 1 z b. r.): „...dla nich — t. j. dla księży — jest dziś rzeczą najzupełniej obojętną, czy będzie wykonany podczas mszy św. utwór Palestriny, Bacha, Szymanowskiego, czy też ks. Orzecha, lub p. Zdolińskiego". Pod artykułem jest podpisany p. B. R., co przypomina samego redaktora owego miesięcznika (Bronisław Rutkowski).

Pomijam, że utwory protestanckiego kompozytora (Bacha) do katolickich nabożeństw nie bardzo się nadają. Jasnem natomiast jest, że powyższem zestawieniem chciał p. B. R. poniżyć moje kompozycje do tego stopnia, że wykonanie ich w kościele miałoby być czemś ubliżającem Domowi Bożemu! Że takie były intencje autora, świadczyłyby podobne wycieczki p. „sław-ski"ego (wskazujące znowu na Broni*sław*a Rutko*wski*ego) podane zaraz w pierwszym zeszycie tego pisma ub. roku, tyczące się również kompozycyj podpisanego. Nie chcąc zajmować Czytelników niepożyteczną polemiką, milczałem na te zaczepki. Skoro atoli właśnie ów ustęp podała w przeglądzie pism, wydawane przez Związek Organistów poznańskich „Muzyka Kościelna" (Nr. 2 z b. r. redaguje p. Z. Latoszewski), podaję powyższe wystąpienia do wiadomości Szan. Czytelników z uwagą:

Nie jestem zarozumiałym co do wartości mych kompozycyj; atoli ocena p. B. R. jest mocno podejrzaną. Owych 5 krótkich moich kompozycyj wobec całego szeregu innych o różnej wartości, są tak maleńką cząstką, że dziwić musi kilkakrotne zajmowanie się niemi przez warszawskie pismo. P. B. R. nie podał żadnego konkretnego argumentu na uzasadnienie swego potępiającego wyroku. Złośliwa natomiast forma krytyki tego braku nie zastąpi. Z tego też powodu na wystąpienia te odpowiadać nie potrzebuję. Ponieważ w końcu — kompozycje moje niegorzej od innych się rozchodzą (3 z nich w powtórnym nakładzie), zaś jedną z nich (Preludjum na temat pieśni „O Marjo, czemu biegniesz w niebo") nie wahał się włączyć w program swego koncertu organowego dla Radjo w Poznaniu prof. Feliks Nowowiejski — niech wobec tego Szan. Czytelnicy osądzą, co myśleć o podobnych wycieczkach, które chyba chcą tym sposobem podkopać wziętość „Hosanny" dla własnej propagandy. Środek ten atoli niezbyt pochlebne świadectwo wystawia swym autorom... *X. W. ORZECH.*

C. HALSKI.

(4)

Nauka harmonji.

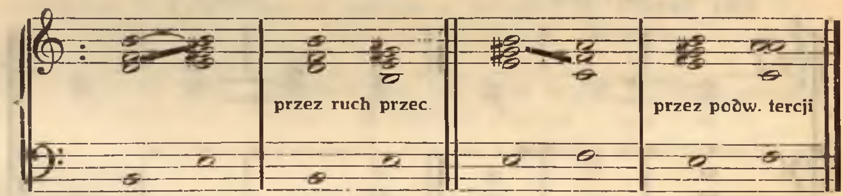
2. **Trójdźwięki, nie mające nuty wspólnej** (oddalone o sekundę) łączy się w ten sposób, że trzy wyższe głosy prowadzi się ruchem przeciwnym do basu:

Harmonja skupiona Harmonja rozległa



Uwaga: Przy łączeniu trójdźwięków gamy molowej wzbroniony jest pochód sekundy zwiększonej w tym samym głosie. Unika się go przez zastosowanie ruchu przeciwnego (mimo, że zachodzi nuta wspólna) lub przez podwojenie tercji, jak to wykazuje następujący przykład:

źle dobrze źle dobrze

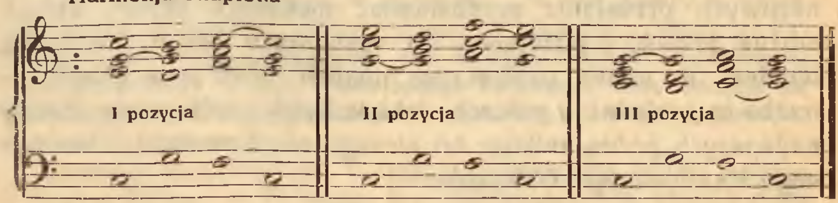


ĆWICZENIA.

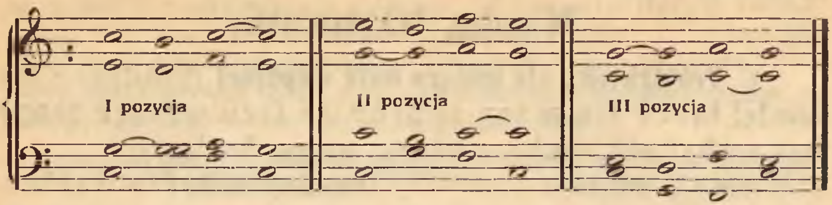
Na podanych nutach basowych zbudować trójdźwięki i połączyć je według powyższych prawideł.

Każde ćwiczenie należy przerobić najpierw w harmonji skupionej a następnie w rozległej, we wszystkich trzech pozycjach; a więc sześć razy każde. Za wzór niechaj posłuży harmonizacja ćwiczenia pod Nr. 3:

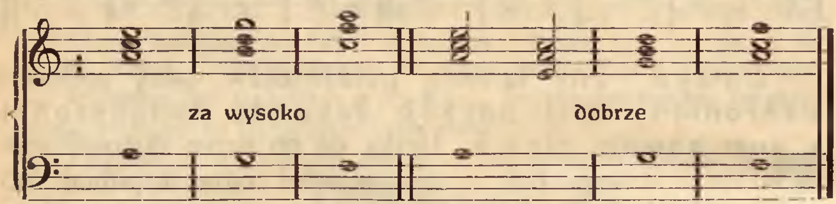
Harmonja skupiona



Harmonja rozległa



W razie, gdyby głosy przekraczały przepisaną ekstenzję (p. wiadomości wstępne, Nr. 2 z lutego), należy zastosować zmianę pozycji, jak wykazuje następujący przykład:





Ważna uwaga: Zadania nie tylko należy przerobić na piśmie i przegrać dla sprawdzenia na fortepianie; ale rozwiązywać je wprost przy fortepianie bez odczytywania z pisma. Gdy harmonizowanie na piśmie i przy klawiaturze pójdzie już gładko, należy te same ćwiczenia transponować do innych tonacyj, zaczynając od najłatwiejszych i tak długo ćwiczyć, aż łączenie trójdźwięków jakichkolwiek tonacyj majorowych i minorowych przestanie przedstawiać trudności. Wtedy będzie można przejść z pożytkiem do następnych lekcyj. Harmonja bowiem, to nauka praktyczna: niedość mieć ją w głowie — trzeba ją posiadać w palcach. Jakiekolwiek studjowanie choćby najlepszych podręczników do niczego nie doprowadzi bez pilnego i sumiennego ćwiczenia.

Wydawnictwa muzyczne.

St. Wiechowicz. „Trzy utwory religijne", na chór mieszany. Poznań 1927. Edition K. T. Barwicki.

Zbiorek ten zawiera psalm 115 według Kochanowskiego „Nie nam, nasz Panie!" oraz dwa motety: „Ascendo ad Patrem meum" i „O Cor amoris victima". — W pierwszym utworze były kompozytorowi wzorem „Psalmy" Gomółki, jak sam podaje. Styl przeważnie homofoniczny. Partja sopranu, oparta częściowo na melodji ludowej, opracowana jest swobodnie, bez krępowania się formą wierszową. Harmonja tu i ówdzie nowsza, na ogół trzyma się wzorów dawnych mistrzów (bas tylko prowadzony nieco mniej spokojnie, po kilku większych interwalach obok siebie). — Drugi i trzeci utwór ułożone polifonicznie. Temat wprowadzony w jednym głosie — powtarzają głosy pozostałe. Trudności harmonicznych chóry nie napotkają (zachowana linja diatoniczna).

Franciszek Konior. „Rok kościelny w pieśniach i hymnach" Cz. III. (Pieśni wielkopostne) i Cz. IV. (Pieśni Wielkanocne, na Ziel. Święta, Boże Ciało i do Matki Boskiej) na 4 równe głosy. Kraków. Nakład własny.

W 1 Nrze „Hosanny" r. b. omówione były I. i II. część tego praktycznego wydawnictwa. W nowo wydanych pieśniach autor stosuje ozdobniejszą i bogatszą, niż w początkowych, harmonizację. Chóry nasze znajdą zawsze w tym zbiorku potrzebną w danym okresie pieśń. *X. O.*

Nadto nadesłano: *Dr Adolf Chybiński:* „Walentyn Gawara-Gutek". Przyczynek do historji muzyki polskiej w XVI/XVII w. Poznań, 1928.

„Kantaro Katolika" i *„Esperanto-Pregareto"*, Verlagsanstalt Tyrolia, Wien I., Stephansplatz 5.

Walerjan Styś: „Modlitwa" na chór 4-gł. męski, z towarz. organu.

Fr. Olszewski: „Preludja na organy". Poznań. Zeszyt I. (4 Zł).

A. L. Eichstaedt: „Golgota". Poznań. 6 pieśni o Męce Pańskiej na chór mieszany.

Przegląd pism.

„Śpiewak" (Nr. 2 Katowice, ul. ks. Damrota, IVp.) zamieszcza: M. Zaruskiego opis poszukiwań zwłok M. Karłowicza, zasypanego lawiną w Tatrach; Dra A. Chybińskiego: „Sonata triowa Stan. Sylwestra Szarzyńskiego" (1706)" (C. d.) i tegoż autora – dokończenie artyk.: „Lutnia, lutniści i tańce w poezji polskiej XVII wieku".

„Muzyka" (Nr. 1 Warszawa, Kapucyńska 13) podaje: Bernard Shaw: „O muzyce i muzykach"; Zygmunt Stojowski: „W imię prawdy w dźwiękach": Ignacy Paderewski: „Tempo rubato"; H. Opieński: „Ignacy Jan Paderewski"; A. Cortot: „Jak należy grać ballady Chopina?", oraz artykuł dyskusyjny Roberta Perutza: „Niewidzialny Dyrygent", który domaga się reform zasadniczych w praktyce kapelmistrzowskiej.; W dodatku nutowym: „Sarabanda" Czesława Marka.

„Przegląd muzyczny" (Nr. 1 Poznań, ul. Półwiejska Nr. 35) zawiera: „Z Nowym Rokiem" — Redakcja; Dra Chybińskiego: Do Historji Pasto

rałki w Polsce; Kronikę Muzyczną; Sprawozdanie z książek i nut i in. W dziale „Zjednoczenia" znajdujemy obfitą korespondencję z działalności chórów naszych. Uzupełnia numer dział organizacyjny.

„Muzyk wojskowy" (Nr. 3 i 4 Grudziądz, Tuszewska Grobla 18): Dr J. Reiss: „Muzyka jako czynnik wychowawczy" (dokończenie); prof. J. Adamski: „Jazz i jazzband"; H. Mersmann: „Muzyka w XX wieku"; Dr J. Reiss: „Mieczysław Karłowicz"; prof. J. Adamski: „Zarys historji muzyki czeskiej"; „Chopin jako twórca romantyzmu polskiego"; „Z muzycznej korespondencji Mieczysława Karłowicza; Dr J. Koffler: „Historja muzyki w zarysie" (C. d.); „Ci, co odeszli"; prof. Wł. Burkath: „Polskie zwyczaje karnawałowe XVII wieku".

„Gazeta kościelna" (Nr. 10 Lwów) zamieściła artykuł prof. Dra A. Chybińskiego p. t.: „W sprawie badań nad historją muzyki kościelnej w Polsce". Autor apeluje do współpracy Duchowieństwa w zachowaniu starannem dawnych zabytków nutowych oraz ich wykorzystaniu dla historji muzyki w Polsce przez osobiste prace, monografje lub zwrócenie uwagi na nie polskich badaczy muzyki. Przyglądnięcie się bliższe bezpośrednie naszej przeszłości kościelno-muzycznej na tej drodze otworzy nam oczy na fakt, jak bardzo oddaliliśmy się od dawnego życia muzyczno-liturgicznego Kościoła. Popieramy jak najgoręcej ten apel profesora uniwersytetu Jana Kazimierza, a naszego Współpracownika.

Czcionkami Drukarni Zygmunta Jelenia w Tarnowie, ul. Wałowa L. 4 — Telefon Nr. 311

WYDAWNICTWO KOŚCIELNO-MUZYCZNE
„HOSANNA"

Nr. 17

PRAELUDIUM FESTIVUM

(na organy)

Ułożył

WŁ. SKOWROŃSKI

DODATEK NUTOWY
do miesięcznika kościelno-muzycznego „Hosanna"
Tarnów, ul. Lipowa 21

Nabyć można osobno w Wydawnictwie w cenie 25 groszy

Przewielebnemu Księdzu Kanonikowi
Janowi Kantemu Surowiakowi
poświęcam.

PRAELUDIUM FESTIVUM

Wł. Skowroński




tr
mf I.
Ped.
Ped.
Grave
f
ff
II. Man.
p
Ped.
I
f
rit. . . . . . .
Tempo
Lentan-
do. . . . .

Z DRUKARNI ZYGMUNTA JELENIA W TARNOWIE, ULICA WAŁOWA 4 – TELEFON Nr. 311